

# Los ladrones de cadáveres, el maestro y el principiante

por Alejandro Delgado Gómez\*

## Ficha técnica

*Los ladrones de cadáveres*,  
en el volumen de relatos *El diablo  
de la botella y otros cuentos*,  
de R.L. Stevenson.

Trad. José Luis López Muñoz;  
Madrid: Alianza, 1994.

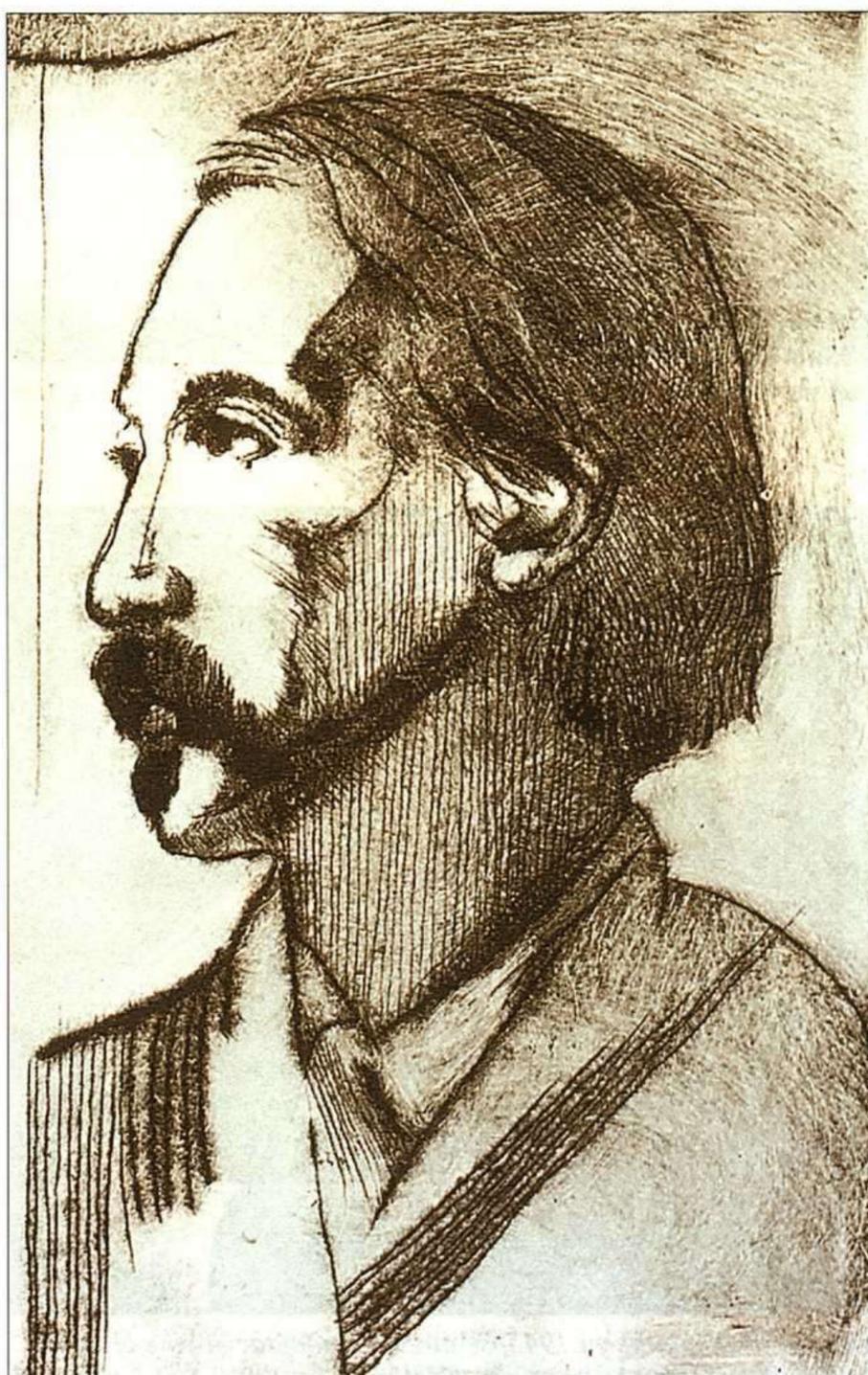
### Versión cinematográfica

*The body snatcher*

(*Los ladrones de cadáveres*)

Dir. Robert Wise. Prod. Val Lewton  
para RKO (EE.UU., 1945). Guión:  
Philip MacDonald y Carlos Keith  
(Val Lewton), basado en la novela  
de Stevenson. Int. Boris Karloff,  
Bela Lugosi, Henry Daniell,  
Edith Atwater.

Existe un tópico según el cual la adaptación al cine de una novela nunca alcanza la categoría del libro. Como todos los tópicos, éste es a veces cierto y a veces no, de manera más bien azarosa. Se me ocurre, por ejemplo, que las adaptaciones que para el cine hiciera Alfred Hitchcock de *Rebecca* o *Psicosis* resultan muy superiores a sus originales, mientras que, también a modo de ejemplo, nunca he encontrado una película que hiciera justicia a *La letra escarlata*.



R. L. Stevenson escribió *The body snatcher* en 1881. El relato está inspirado en el caso Burke y Hare, dos asesinos en serie que vendían los cadáveres de sus víctimas a las escuelas de Medicina, necesitadas de cuerpos para hacer prácticas de anatomía.

Pero, ya lo dije, esto es un asunto de azar y, hasta donde sé, no existen leyes al respecto. A decir verdad, me parece más interesante explorar la traición que un autor cinematográfico comete contra un autor literario al adaptar su obra, traición que nunca se agota en sí misma, sino que constituye una tarea de creación independiente del original. Un original paralelo, por decirlo de alguna manera. Esto sucede cuando Orson Welles utiliza a Shakespeare para realizar una película de Orson Welles, o cuando Kurosawa retoma a Dostoyevski como excusa para filmar una película de Kurosawa. Pero incluso en el caso de la fidelidad al texto, y siempre que el autor cinematográfico posea la grandeza o la técnica adecuadas, el resultado es una tarea de creación que ennoblece al traidor.

En este sentido, y a pesar de las críticas, a mi juicio correctas pero excesivas, que con frecuencia recibe, las cuidadas viñetas con las que, a partir de las obras de Forster, James Ivory ilustra la Inglaterra victoriana y eduardiana resultan defendibles, en la medida en que astutamente desvela la fractura entre belleza del lenguaje y fealdad de lo por él ex-

presado. Más aún: incluso cuando, de buena fe, un autor cinematográfico, creyendo ser fiel al texto literario, comete un error de bulto, ese autor está creando. Luchino Visconti no entendió en absoluto a Thomas Mann y, sin embargo, *La muerte en Venecia* es una hermosa película de Visconti, tanto como *La muerte en Venecia* es una hermosa novela de Thomas Mann.

Hasta aquí el asunto que deseaba introducir. Únicamente quedan pendientes dos notas al margen. La primera, he elegido el lenguaje cinematográfico, y no, por ejemplo, el dramático o el musical, porque he tenido ocasión de observar, bien que sin un contraste riguroso, que los jóvenes suelen leer o comenzar a leer novelas clásicas de las cuales se estrenan versiones filmicas. La segunda, he elegido un texto menor y una película menor, porque un gran texto o una gran película hubieran solapado con su grandeza la hipótesis central de trabajo, a saber: que toda traducción posee un cierto grado de indeterminación que permite considerar en planos semejantes y no subsidiarios el original y su versión.

El texto que he seleccionado es *Los*

*ladrones de cadáveres*, de Robert Louis Stevenson, y la adaptación cinematográfica, la que Robert Wise realizara en 1945, con el mismo título, que en inglés es *The body snatchers*.

### El caso Burke y Hare

La anécdota a la que hace referencia el relato de Stevenson no es totalmente inventada. El autor escocés se basó en el por aquel entonces reciente caso de los señores Burke y Hare, a quienes Marcel Schwob dedicara una de sus corrosivas instantáneas biográficas, y cuya macabra historia aparece referenciada con detalle en la *Notable British Trial Series*, junto a personajes del fuste de María Estuardo, Charles I, el Capitán Kid o los amotinados de la *Bounty*.

Tal y como hemos llegado a conocerlos, Burke y Hare fueron dos notables precedentes de nuestros actuales asesinos en serie, con la diferencia, igualmente notable, de que ellos practicaban su discutible actividad con una motivación estrictamente material: la de obtener unos ingresos extraordinarios vendiendo los cadáveres de sus víctimas a las escuelas de Medicina, precisadas de cuerpos sobre los que realizar prácticas de anatomía. La justicia británica, lejos de interpretar el trabajo de estos caballeros como contribución al desarrollo de la ciencia, condenó a ambos a morir en la horca, de manera tal que cerró un perfecto círculo mitológico acerca del cual aún se habla, en lengua inglesa.

El mito de Burke y Hare, que, por lo demás, respondía con toda probabilidad a una realidad casi cotidiana en la Inglaterra del momento, se adecuaba en alto grado a uno de los debates morales del siglo, el del desajuste entre ciencia y ética —debate que quizás introdujera Mary Shelley, a modo de simple sospecha acerca de los presupuestos de la Ilustración, y que permanece en nuestros días, ya no como simple sospecha, sino como confrontación consumada—.

### La versión de Stevenson

En cualquier caso, a finales del siglo XIX, desaparecido el ideal ilustrado y



Robert Wise, un director casi principiante en 1945, se atrevió a adaptar al cine el relato de Stevenson, con Karloff y Lugosi como cabezas de cartel.



*La de Wise no es la única versión cinematográfica que se ha hecho de Los ladrones de cadáveres, pero es, sin duda, la mejor; todo un clásico del cine de terror, a pesar de ser un producto de la llamada serie B.*

con un desarrollo industrial que exigía a voces una amplia reforma social y una reconducción de la ciencia hacia caminos alejados de la tecnología, el uso que de los cadáveres se hacía en las escuelas y la procedencia de estos cadáveres era tema que forzosamente había de llamar la atención del moralista Stevenson. No es casual, por tanto, que el breve relato que nos ocupa esté fechado en 1881. *Los ladrones de cadáveres*, a pesar de su brevedad, de su carácter de obra menor (se suele publicar como complemento de otros títulos de mayor extensión), pertenece plenamente al ciclo de obras morales del autor, junto con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *El diablo de la botella*, y desde ese punto de vista creo que debe leerse.

El relato es un *feedback* al estilo de las típicas *ghost stories* decimonónicas. Un grupo de personajes se reúne para beber y charlar en una taberna, y un incidente fuera de lo común desencadena la narración de la historia que uno de ellos ocul-

ta. Fettes, uno de los puntos de articulación del relato, se nos presenta como un alcohólico derrotado y refugiado en la aldea. De él se sospecha que fue alguien en su juventud, pero, si lo fue, poco queda y, en cualquier caso, se trata sólo de una sospecha. Un día, durante una tertulia, hace momentánea aparición un caballero procedente de la metrópolis. Fettes lo reconoce: es el célebre doctor McFarlane, ilustre cirujano y segundo punto de articulación del relato. En otro tiempo, Fettes y McFarlane compartieron un secreto. McFarlane, podemos comprobarlo por su triunfo profesional y social, se sobrepuso a él. Fettes no fue capaz de ello.

De inmediato conoceremos la naturaleza de un secreto tal, mediante el regreso al pasado que más arriba enunciaba.

Como se sospechaba desde el comienzo, durante su juventud, Fettes inició estudios de Medicina en la escuela del doctor K. Dicho personaje nunca se muestra en el relato. Ni siquiera se es-

cribe su nombre, tan sólo la inicial. Pero resulta imprescindible, como tercer punto de articulación, para comprender el desarrollo del personaje de McFarlane, tanto en el texto como, sobre todo, en la película. Sin el doctor K., que quizá fue cliente de Burke y Hare, no quedaría cerrada la cadena por uno de sus extremos.

Fettes llegó a ser un alumno tan aventajado de K. que obtuvo uno de los puestos de ayudante de aquél. Entre sus funciones, se le había encomendado la recepción de los cadáveres destinados a las prácticas de anatomía. La ley permitía, en efecto, que los cuerpos de los indigentes recalados en el depósito municipal fueran utilizados para este fin. Los cuerpos de los indigentes, sin embargo, no resultaban suficientes: se precisaba de más cadáveres para que la ciencia médica pudiera continuar sus investigaciones y, de este modo, se desarrollara, para beneficio de la humanidad. McFarlane, otro de los ayudantes de K., conocía el origen del excedente de cadáveres.

res. Fettes —suponemos que también McFarlane en su día— lo descubrió de manera abrupta: los distribuidores de materia prima profanaban las tumbas de los cementerios y, si este recurso también fallaba, entonces, a imitación del consorcio Burke y Hare, adelantaban la condición de objeto de experimentación de cualquier ser viviente que se encontrara a la mano.

Un descubrimiento semejante no ha de resultar por cierto agradable. Mucho menos para alguien que ha realizado o va a realizar el juramento hipocrático. Pero veamos de qué manera toman el asunto nuestros dos protagonistas.

Stevenson presenta a McFarlane como un individuo carente de escrúpulos y capaz de cualquier villanía con tal de alcanzar su objetivo. Además, posee una voluntad poderosa que convierte la capacidad en acción, y es sumamente consciente de que esta acumulación de vicios resulta necesaria para conseguir el triunfo. Fettes no es mucho mejor que McFarlane. De hábitos depravados, carece sin embargo de la consciencia de su propia inmoralidad y de la voluntad que caracteriza a su compañero, de manera que, para dar el paso que separa a un mediocre vicioso de un malvado en toda regla precisará del empujón y la asistencia de McFarlane, guía y maestro de ceremonias. Desde esta primera caracterización, adivinamos el futuro de los personajes: Fettes, alcoholizado en un oscuro rincón; McFarlane, triunfante en la urbe.

Pero una simple caracterización, con ser importante, no lo es todo. Si Fettes y McFarlane han de llegar a ser algún día lo que nosotros, en complicidad con el autor, sabemos ya que serán, se necesita un desencadenante de la acción. Para ello, Stevenson introduce el personaje de Gray, cuarto y último punto de articulación del relato. Su aparición es breve y, sin embargo, imprescindible. Gray, el despreciable distribuidor de cadáveres, se constituía como único talón de Aquiles de McFarlane. Pero, puesto que McFarlane era una voluntad fuerte y, en cuanto tal, no podía tener un talón de Aquiles, Gray habría de desaparecer de escena con prontitud. De ello se ocupó el propio McFarlane, bajo la mirada pasiva de Fettes.



*En la película, Boris Karloff encarna a John Gray, el despreciable suministrador de cadáveres a mayor gloria de los avances médicos.*

Aparecido y desaparecido el personaje de Gray, el escenario está ya preparado: los aventajados estudiantes de medicina habían de ocuparse ahora por sí mismos de la recolección de cadáveres. Simbólicamente, existe una profunda diferencia de grado entre la perversidad de pagar por las muertes ajenas y la perversidad de provocar estas muertes. Y, a efectos de evolución del relato, esta diferencia de grado ha de mostrarse en el desarrollo de la acción. Gray fue víctima de su maldad, pero McFarlane y, por extensión, Fettes, todavía no. Stevenson reserva el secreto del que más arriba hablábamos para la última e impresionante escena del relato. Hasta este momento, los hechos, si bien terribles, no exceden los límites de lo natural. Creemos saberlo ya todo. El autor, no obstante, ha reservado una carta, la del salto cualitati-

vo hacia lo sobrenatural. En efecto, todo lo que anteriormente le sucediera a Fettes y McFarlane no resultaba determinante de los divergentes caminos de cada uno en la vida. Los acontecimientos de la última noche sí determinaron esta divergencia. Veámoslo en detalle.

Nuestros protagonistas habían decidido robar de su tumba el cadáver de una virtuosa mujer recientemente fallecida. El ambiente era propicio a la monstruosidad del delito: noche, cementerio, tormenta... Fettes y McFarlane llevaron a cabo con éxito su acción, pero, en el camino de vuelta, el cadáver, envuelto en una manta, comenzó a realizar extraños movimientos, quizá por el traqueteo del carruaje; y no sólo esto: se diría que también había cambiado su constitución. Fettes se mostraba inquieto, asustado. Sospechamos que también McFarlane lo estaba,

pero él poseía mayor sangre fría. Sin embargo, en uno de tales bruscos movimientos, el cadáver quedó al descubierto y lo que vieron los jóvenes estudiantes no fue el rostro de una piadosa anciana, sino el del siniestro Gray, a quien creían suficientemente diseccionado. Éste es el hecho que decide el rumbo que han de tomar Fettes y McFarlane: el primero no es capaz de sobreponerse a la visión de sus pecados; el segundo se reafirma en la voluntad y niega que sus pecados existan. Y aquí se cierra el relato.

### La adaptación de Robert Wise

La película *Los ladrones de cadáveres* está fechada en 1945. Esto significa que Robert Wise es apenas un principiante en el mundo del cine. Y un principiante puede optar por una de estas dos vías: la primera, y explícitamente más ambiciosa, declarar voluntad de estilo; la segunda, no menos ambiciosa aunque sí de manera menos explícita, adecuarse a las reglas aprendidas de sus maestros. Robert Wise elige esta segunda vía y realiza un académico filme de serie B a mayor gloria de dos estrellas en decadencia, Bela Lugosi y Boris Karloff (sin cuyos rostros, dicho sea de paso, la película hubiera sido, quizás, una gran película, pero indudablemente no la excelente película que es).

Entre 1881 y 1945 no han transcurrido muchos años, aunque sí los suficientes como para no permitir una traducción enteramente fiel del papel al celuloide. Así, entre *Los ladrones de cadáveres* de Stevenson y Wise hay algunas sustanciales diferencias de cuya enunciación, espero, se siga la verificación de la hipótesis central de trabajo.

En primer lugar, las reglas de juego de las *ghost stories* del siglo XIX no son las reglas del juego de las películas de serie B de los años 40. Puede que un *feedback* similar al del relato hubiera resultado eficaz también en el filme; pero es dudoso que algún estudio cinematográfico se hubiera mostrado dispuesto a gastar dinero en este excedente de metraje, innecesario para la comprensión del argumento. Concisión narrativa, pues, como primera diferenciación entre relato y película.

En segundo lugar, cuando Stevenson escribió su historia la anécdota debía de estar, con toda probabilidad, muy fresca en la mente de los lectores, de manera que no parecía muy necesario insistir en ello. A lo sumo, cabía introducir algunos comentarios en el curso de la narración. Para un espectador de 1945, el asunto de los ladrones de cadáveres y de la realización de prácticas de anatomía sobre ellos no es cosa de todos los días. Es preciso, por tanto, dejarlo claro desde el comienzo de la película. Robert Wise resuelve el problema con extraordinaria economía de medios en una elegante secuencia inicial en la que Fettes dialoga con una anciana. Dicha secuencia finaliza con una panorámica en la que vemos pasar un coche de caballos, que constituye el punto de transición a la siguiente secuencia, la que, en sentido estricto, inicia el argumento.

En tercer lugar, las reglas del juego cinematográfico de los años 40 vuelven a imponerse: en el relato de Stevenson no aparecían mujeres en situaciones relevantes; en la película de Wise aparecen tres. Cualquiera de ellas resulta narrativamente innecesaria, pero el autor, con sabiduría, utiliza estos añadidos como peones que, pasivamente, caracterizan con mayor precisión la condición de los personajes principales.

En cuarto lugar, la diferencia más importante entre relato y filme. Aquél, ya lo vimos, se articulaba a partir de cuatro puntos, ninguno de los cuales era moralmente positivo. La economía de medios tanto como la moral de los estudios cinematográficos reduce, en la película, estos puntos de articulación a tres, introduciendo además la figura de un héroe dotado de rasgos morales intachables. En efecto, en la película, Fettes es un personaje eminentemente positivo: carece de vicios y, aunque recibe los cadáveres que Gray le entrega, desaprueba estos hechos y su participación en ellos no va más allá. El joven McFarlane ha desaparecido de la película. El McFarlane que vemos ha asumido los roles que el joven McFarlane y el Doctor K. desempeñaban en el relato: se trata de un médico maduro, prestigioso, entregado a la investigación y carente de escrúpulos. Diríase que el McFarlane filmico nace de una de las frases más significativas

del relato: «Una vez que se ha entrado en el camino del mal, ya no se puede dar marcha atrás». En la película, por tanto, el combate no se plantea en términos de una mala voluntad débil y una mala voluntad fuerte, sino en términos del bien (Fettes) y del mal (McFarlane), mucho más simples y adecuados a la mentalidad de 1945, que los conflictivos vericuetos morales de la sociedad victoriana. El Doctor K. ha desaparecido en la película. Es cierto que en alguna ocasión se menciona a un cierto Doctor Knox, mentor de McFarlane, pero, puesto que éste ha asumido el rol de K., Knox, como la casual referencia a Burke y Hare, se disuelve en el papel que con inusual sobriedad interpreta Bela Lugosi. Por contraste, el personaje de Gray, que, al igual que en el relato, cumple la función de detonante, adquiere mayor relevancia en la película. Sin embargo, su caracterización es, paradójicamente en una época poco propicia a las ambigüedades, mucho más ambigua que la del relato. Ignoro si ello es resultado de la intención del director o fruto de los matices con los que el rostro de Boris Karloff es capaz de dotar a su ingrato personaje. En cualquier caso, esta ambigüedad funciona: sin decir nada al respecto, se dice mucho acerca del reparto de culpabilidades entre distintas clases sociales.

El resto de la anécdota de la película es similar al argumento del relato. De manera especialmente bien ambientada es la secuencia final. Sospechamos que, en ella, Fettes se salva y McFarlane muere. Pero esto poco afecta a nuestra hipótesis de trabajo, fundada, más que sobre las similitudes, sobre las diferencias.

En efecto, Stevenson construyó su relato a partir de unos referentes culturales específicos, y Robert Wise su película a partir de otros referentes culturales específicos, entre los que se encontraba el relato de Stevenson. Globalmente, era necesario que el director de cine traicionara al escritor. Sin embargo, ambos construyeron, cada uno con distinto lenguaje, obras de arte perdurables. Mostrar esto era simplemente mi intención. ■

\*Alejandro Delgado Gómez es bibliotecario de las Bibliotecas Municipales de Cartagena.